

# O fazer-crer, nas histórias de Mia Couto

Maria Aparecida Santilli\*

\* Universidade de São Paulo.

Desta feita, regressarei a *Vozes anoitecidas*, de Mía Couto. Mais precisamente, procurarei resgatar a memória de leitura dessas “vozes”, memória ainda marcada pelo efeito primeiro, da resistência que experimentei: a experiência enquanto leitora com expectativas construídas da massa de narrativas que li, de histórias menos ousadas na aventura de jogar com os dados da verossimilhança ou da plausibilidade.

Concordava e concordo que, de fato, “qualquer coisa acontecida de verdade” – como anuncia o “texto de abertura” de *Vozes anoitecidas* – teria embrionado a criação das histórias de Mía Couto. Mas estava então convencida – e estou – de que também no efeito da leitura tal “qualquer coisa”, verídica, soou como se “tivesse ocorrido na outra margem do mundo”, conforme se anunciou, ainda, no referido “texto de abertura”.

Por isso mesmo, o desafio de apalpar outra vez essa “margem”, ou de melhor digerir o efeito de estranhamento, o imprevisto destas histórias, acabou por ser a motivação para um retorno a tal mundo, convincente não obstante estranho, com certeza por sedução das manobras da retórica de contar, próprias de escritores com a competência narrativa de Mía Couto.

Nas confessadas surpresas de leitura talvez resida, afinal, o melhor agente encantatório das *Vozes anoitecidas* nas quais pode abrir-se a probabilidade de uma mesma referência ver-se provisória e flutuante, porque desconcertada na perspectiva dos atores e transformável na versão que a lógica das narrativas logra engendrar. Algo como se permite no domínio da loucura, dos sonhos ou de utopias em todos os tempos, onde é viável descartar imposições, venham os éditos e

decretos de quaisquer fontes, como sejam as das sanções políticas e das compressões sociais.

O primeiro registro que aqui caberá fazer diz respeito à evidente predileção de Mia Couto pela modalidade narrativa do conto, uma questão de gênero que não é de somenos em seu caso, quando se dimensiona a excelência de resultados por ele obtidos nessa prática de narrar.

Muito já se disse – e “experts” do conto confirmaram sobre o êxito da fórmula da contenção narrativa, ou de uma ação inerentemente curta, própria a provocar maior impacto no leitor.

Evitar a multiplicação de episódios, de personagens, ou de pormenores excessivos, acabaria por gerar o que Anton Tchekov considerou necessário: o efeito de impressão total que deve ser mantido em “suspense”<sup>1</sup>

Edgar Allan Poe também privilegiara a solução de unidade de efeito que a narrativa breve, por isso mesmo, alcançaria, isto é, uma reação análoga ao efeito habitual que a leitura de um poema pode provocar<sup>2</sup>.

Outras excitações, para ele, seriam transitórias, sem unidade de impressão, pois os efeitos mais profundos não seriam conseguidos.

Poe tornou-se uma citação obrigatória na defesa desse conceito, embora tivesse sido também incisivo sobre a cautela quanto à extensão do texto, pois, ao “pecado” imperdoável da extensão extrema, não caberia contrapor a falha da brevidade extrema que, para ele, degeneraria em “epigramatismo”.

Júlio Cortázar também soube compreender a importância do “efeito singular”, proposto por Poe, sintetizado nesta afirmação: “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”. Daí deduzir a importância do “acontecimento”, porque a previsibilidade é de que no conto vai ocorrer algo e de que esse algo será intenso<sup>3</sup>. Já que no acontecimento se fundará o interesse do leitor, o ideal é abolir tudo quanto prejudique a intensidade de um “acontecimento puro”.

Se Mia Couto debruçou-se – ou não – sobre estas e outras opiniões análogas, ou sobre a modalidade narrativa que sobretudo elege, é questão menos importante do que constatar o resultado que, por tal caminho, sugerido ou intuído, essa sua escolha alcançou.

Parece, efetivamente, residir nessa opção de Mia Couto pelas narrativas breves e também pela eficaz seleção do acontecimento uma razão primordial para deduzir que é nessa escolha que o ficcionista encontra uma de suas melhores marcas de excelência literária.

<sup>1</sup> Em **Letters on the short story, the drama and other literary topics**, New York, Dover Publications Inc. 1966, p. 106.

<sup>2</sup> “Review of twice-told tales” em May, Charles Ed. **Short story theories**, 1842, p.45-52.

<sup>3</sup> “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, em **Valise de cronópio**, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1963,p.124.

Creio, entretanto, que não se possa deixar de agregar, a esta, a outra razão pela qual geram fascínio certos contos seus, nos quais o fantástico opera como surpreendente, ao excepcionar o acontecimento com o timbre do insólito que advém do maravilhoso, ou do sobrenatural.

Refiro-me aqui, em especial, a dois contos de *Vozes anoitecidas* escolhidos entre os doze desta coleção: “O dia em que explodiu Mabata-bata” e “Os Pássaros de Deus”.

Começo pelo começo do primeiro mencionado: “O dia em que explodiu Mabata-bata” e considero indispensável iniciar pela citação:

De repente, o boi explodiu. rebentou sem um múúú. No capim em volta choveram pedaços e fatias, grão e folhas de boi. A carne eram já borboletas vermelhas. Os ossos eram doedas espalhadas. Os chifres ficaram num qualquer ramo, balouçando a imitar a vida, no invisível do vento.

O espanto não cabia em Azarias, o pequeno pastor. Ainda há um instante ele admirava o grande boi malhado, chamado de Mabata-bata.<sup>4</sup>

Observe-se que, não só o conto se abre com o acontecimento, como também se sublinha o extraordinário desse acontecimento, ou dele se constrói uma versão enfática na sequência enxuta de orações coordenadas em cuja justaposição se inscreve a ordem temporal-causal rigorosamente fechada, sem qualquer brecha para quebrar a unidade de ação.

Note-se, ainda, a passagem imediata para as repercussões do acontecimento sobre o ator, colocando-o prontamente em evidência no lugar de agente principal, como derivativo do mesmo acontecimento.

Se essas qualidades do narrar, tão prezadas – como se viu – por exímios praticantes ou teóricos do conto são aí evidentes, não menos flagrante é a imediaticidade da progressão da ação e – é importante notar – a concomitante instauração de incertezas, próprias do fantástico, que se introduzem pelo agente principal.

O pequeno pastor Azarias indaga-se:

“Deve ser foi um relâmpago;” mas relâmpago não podia. O céu estava liso, azul sem mancha. De onde saíra o raio? Ou foi a terra que relampejou?

Interrogou o horizonte, por cima das árvores. Talvez o ndlati, a ave do relâmpago, ainda rodasse os céus.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Lisboa, Ed. Caminho, 1987.

<sup>5</sup> p. 47.

A interpretação de Azarias virá a ser contraditada pelos soldados que informaram a avó e o tio:

Vimos comunicar o acontecimento: rebentou uma mina esta tarde. Foi um boi que pisou.<sup>6</sup>

Embora as duas versões corram em paralelo até o final do conto, é com a vacilação de Azarias que a dúvida se instaura e se mantém, indicando a procedência das considerações de Vladimir Soloviov, citado sucessivamente por Tomachevski e Tzvetan Todorov:

No verdadeiro fantástico fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna.<sup>7</sup>

Ou seja, “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e de tipo sobrenatural.” A possibilidade de se hesitar entre as duas criou o efeito do fantástico.

Todorov prossegue nessas considerações, pela indagação : “Quem hesita?” A personagem ou o leitor?

Como se viu, neste caso é a personagem. Todorov argumenta, entretanto, que a primeira condição do fantástico é a hesitação do leitor, porque se pressupõe que o leitor possa identificar-se com a personagem e, portanto, compartilhar de sua hesitação.

Ainda que o fantástico possa existir sem essa regra de identificação, “a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela”.<sup>8</sup>

Retornando ao texto em questão, observa-se que, no imaginário de Azarias sobre ndlati, traduzido pela voz do narrador, reforça-se a hesitação:

Talvez o Mabata-bata pisara uma réstia maligna do ndlati. Mas quem podia acreditar? O tio, não.

Entre o *sim* e o *não* sobre o acontecimento, Azarias se transpõe prontamente para o nível dos fatos vulgares do cotidiano: o medo, de dependente, de defrontar-se com seus opressores postos, pois, como antagonistas –, o tio Raul e a avó Carolina, medo em razão do qual se desencadeia sua fuga e o posterior resgate provisório.

<sup>6</sup> p. 47-48.

<sup>7</sup> Em *Introdução à literatura fantástica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, p.31.

<sup>8</sup> Obra citada, p.37.

Neste processo de busca e de resgate condicionado, manifesta-se o desejo do “herói”: Azarias queria ir para a escola; no “próximo ano”, condiciona ele.

Por um lado, o desejo aqui se manifesta no jogo de contrários, do prazer e da dor: da dor da vida reprimida/insatisfeita e a do prazer do bem-para-o-homem, aqui projetado no imaginário juvenil, na transmutação de implicações idealistas, por necessidades ditadas pelas condições em que a personagem, Azarias, vive.

Ao final, depois que o desejo se revela irrealizável no nível das metas do tio, a solução do nó da intriga cumpre-se em plena coerência/correspondência com a versão surpreendente do acontecimento pelo qual o conto se inicia:

De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago. Quis gritar:

– Vens pousar quem, ndlati?

Mas nada não falou. Não era o rio que afundava suas palavras: era um fruto vazando de ouvidos, dores e cores.

Reza o epílogo que, antes que a ave do fogo se decidisse a pousar na avó ou no tio, “Azarias correu e abraçou-a na viagem da sua chama”.<sup>9</sup>

Na voz de autoridade do narrador, este desfecho ganha o cunho de verdade, segundo a lógica da narração.

No conto cumpriu-se o que Cortázar entendia que o tornasse significativo: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”.<sup>10</sup>

É possível propor que essa iluminação, no conto de Mia Couto, se alcança pelo fantástico, por sustentar-se, até o final, a hesitação inicialmente instaurada.

A explosão de Mabata-bata, explicada por razões “reais” da explosão da mina repete-se, pois, analogizando a situação de risco do animal e do homem (Mabata-bata/Azarias) configurada no destino igual que a ambos se reservou...

E a hesitação de Azarias? transfere-se ao leitor de Mia Couto?

Estará esse leitor próximo ou distante das fronteiras culturais para onde convergem as duas vertentes valorativas do acontecimento no universo deste conto?

Se estiver a meio caminho, ou numa terceira margem, será mais provável que esse leitor fique como a personagem do “Manuscrito encontrado em Saragoça” (de Jan Potocki), retomado por Todorov:

<sup>9</sup> p. 54.

<sup>10</sup> Obra citada, p.153.

Cheguei quase a acreditar que os demônios tinham, para me enganar, animado os corpos dos enforcados.

Para rematar, Todorov resume, na fórmula “Cheguei quase a acreditar”, o espírito do fantástico:

A fé absoluta assim como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.<sup>11</sup>

Todorov fala de um segundo perigo, o de que, ao interpretar o texto, possa dissipar-se o fantástico.

Que acontecerá na interpretação deste conto?

No decurso deste conto, o que se observa é uma plena e harmônica estruturação.

Relembre-se que a maneira de ler a existência do acontecimento estranho vai ancorar-se, em qualquer hipótese, no requisito da coerência interna em que se sustenta a verossimilhança.

É coerente – e, portanto, verossímil – que, na ótica de Azarias, de um lado se incorpore a preservação de um imaginário que é próprio de sua cultura de origem. De outro lado – já pelo fato de inscrever-se numa faixa etária propícia a borrar os limites entre o real e o suposto –, é plausível que a imaginação de Azarias venha a comprazer-se em navegar num domínio onde o estatuto do sobrenatural abre frestas para que tudo se faça possível.

Na interpretação do leitor consolida-se, pois, a categoria do possível que se traduz na compatibilização da mimesis externa – ou na tomada do referente “real” como acontecimento do conto (a explosão) – com a mimesis interna, isto é, da mente das diferentes personagens de onde decorrem as duas diferentes visões/versões.

Afinal, o que se consubstanciará no abraço final/fatal de Azarias é alegoria da pulsão por liberdade, de demanda de salvação, ao contrário do que uma leitura distraída poderia sugerir.

Todorov pondera que, em Poética, o pesquisador/observador contenta-se com estabelecer a presença de certos elementos na obra, ao passo que o crítico literário “atribui-se uma tarefa mais ambiciosa: nomear o sentido da obra”, considerando o resultado desta atividade “nem científico, nem objetivo”.

Se, de qualquer forma, esta atividade “mais ambiciosa” está prevista, cumpro-la, como empresa de riscos que toda tarefa crítica se constitui.

<sup>11</sup> Todorov, obra citada, p. 36.

A imagem mítica do ndlati – como ave que se desoculta quando “as nuvens rugem na rouquidão do céu”, para lançar o seu vôo incendiado sobre os seres da terra” – paira, pois, como espada de Dâmocles, sobre o fio da vida e poderia significar que os seres da terra, como Azarias e Mabata-bata, situam-se, fatalmente, diante da eminência ou iminência de uma intervenção estranhamente poderosa com a qual se reorienta ou desorienta o desígnio de qualquer criatura.

Com referência ao segundo conto escolhido, “Os Pássaros de Deus”, pode-se dizer que a narrativa se desenvolve “in medias res”, sobre um estado de carência, descartando-se o chamado “estado de equilíbrio” que precederia a etapa da crise sobre a qual se assentaria a demanda de uma solução para o herói.

Ernesto Timba, o pescador, debruça-se sobre suas necessidades primárias e fundamentais, como é a fome por inclemência da própria natureza.

Mais uma vez extremamente enxuta, a narrativa persegue, então, toda a faina de uma personagem que é concêntrica à sua própria carência, incidindo, mesmo, sobre as etapas em que a crise irá desdobrar-se.

Vale dizer que a tensão mantém-se ao longo de todo o relato e o percurso da crise encaminha ao trágico.

O clímax, pela morte do herói, só destoa do comum das tragédias pela inflexão poética do fantástico com que se vão costurando as malhas do tecido do narrar.

Ernesto Timba – o homem do rio que no percurso da crise virá a ser o homem dos pássaros – não escapará do “fatum” que alimenta o trágico. Cumprirá o destino de confundir-se com as águas, ou de integrar-se nelas, nas águas que, em variantes de função e de sentido, representam aquele dos quatro elementos fundamentais com o qual se estabelecerá sua passagem pela existência.

Relembre-se como Ernesto Timba, o homem do rio, incorpora ser o homem das aves de Deus e rememore-se o momento dessa passagem como o “momento especial” que Poe apontava na morfologia do conto:

Começou a mover o barco enquanto deitava os últimos olhares para lá, atrás das nuvens. Foi então que um pássaro enorme passou no céu, parecia um rei satisfeito com a sua própria grandeza. O bicho, no alto, segurou-lhe os olhos e uma inquietação estranha nasceu dentro de si;...Foi então que o pescador suspeitou: aquilo não era um pássaro, era um sinal de Deus. Esse aviso do céu havia de matar, para sempre, o seu sossego... Pensou, pensou. Esse sinal esse relâmpago de plumas brancas, só podia significar que a disposição do céu estava para mudar.<sup>12</sup>

Pode-se entender que esse é o instante de epifania, no contexto de “Os Pássaros de Deus”, ou seja, o momento de “manifestação espiritual súbita” de que

<sup>12</sup> Vozes anoitecidas, p.61.



falava James Joyce<sup>13</sup> e considerado por ele como o do modo de ajustar um foco ao objeto, pelo sujeito.

Se um “olho espiritual” pode promover a epifanização do objeto através de um foco de luz preciso sobre este apontado, pode-se dizer que é sobre o pássaro que o olhar de Timba conduz à epifania.

Parece ser justamente este ponto marcado que justifica o título do conto.

O pássaro de Timba, reconhecido e multiplicado, vai conotar-se no mito: “Os Pássaros de Deus”.

Mas o curioso é que, embora o título desvie para o objeto do reconhecimento, no âmago do estado de crise que o conto dramatiza, a verdade é que todos os movimentos da narrativa partem de Ernesto Timba e a ele reenviam, privilegiando o sujeito do reconhecimento, da epifania.

Por outro lado, a escalada do reconhecimento identifica-se com o crescimento de Timba, o que é, também, a via pela qual se isenta de ser um protótipo sem realidade psicológica, ou, de alcançar complexidade, multidimensionalidade.

A propósito, reconsidere-se que Aristóteles, na *Poética*, já concebia a personagem, por um lado, enquanto resultado mimético, reflexo da pessoa humana e, por outro lado, como entidade do universo das palavras em como uma construção literária, sujeita às leis deste universo, às leis específicas pelas quais se rege o texto literário.

Para Aristóteles, a prática da “mimesis” distingue-se da prática da História, uma vez que um (o historiador) diz as coisas que aconteceram e o outro (o poeta) diz as coisas que poderiam suceder.

Se a categoria de referência do historiador é a verdade, a de referência do poeta é a coerência, na lógica de organização das possibilidades que é o próprio da escrita poética.

É oportuno rever “Os Pássaros de Deus” à luz dessas ancestrais considerações sobre o fazer literário.

Que se retroceda, antes, ao “texto de abertura”, de *Vozes anoitecidas*:

O que mais me dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros. Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes.<sup>14</sup>

Não é, pois, sem razão que aconteça, nestas histórias de Mia Couto, que o pequeno pastor Azarias e Ernesto Timba caminhem para a alternativa extrema

<sup>13</sup> Examinem-se, a propósito, as considerações de Nádia Battella Gotlib, em *Teoria do Conto*, São Paulo, Ática, 1985, p.51.

<sup>14</sup> *Vozes amorticadas*, p. 19.

do fim, com a mesma obstinação inabalável frente a todos os obstáculos que se atravessam em seu caminho, como “mimesis” dos homens que não se abstiveram do sonho, que não se desarmaram do desejo de serem outros. Sobre essa escolha determinada, ou de determinada motivação, organiza-se a coerência interna na qual repousa o êxito de contar e reinventar segundo os pressupostos do “texto de abertura”.

Ernesto Timba, como Azarias, remete a um “locus” cultural onde determinados hábitos e posturas dão pertinência ao tipo de eventos e de crenças em que tais eventos se abeberam.

Elas não estão, entretanto, imobilizadas até porque fortalecidas pelo possível do sonho, disponibilizando-se, assim, para extrapolar o “status quo”, no “hic et nunc” cultural de que são parte.

Os deserdados e visionários de “O dia em que explodiu Mabata-bata” e “Os pássaros de Deus”, “out-siders” por se defrontarem com a brutalidade de uma realidade determinada a não aceitar transgressões, vistos sob o prisma do sentido consumam-se, efetivamente, como um signo de resistência.

Voltando às categorias clássicas da possibilidade e da verossimilhança, aprez-me combinar a consideração deste signo com os valorativos da moralidade. Procurarei, para tanto, ancorar-me no ensaio “Narrativa e existência” de Alfredo Bosi, onde se trata da “translação de sentido da esfera ética para a estética”.<sup>15</sup>

Bosi começa por considerar “resistência” como conceito originariamente ético e não estético.

Mas a transposição da esfera ética para a estética pode efetivar-se por dois postulados:

- (a) a resistência se dá como tema;
- (b) a resistência se dá como processo inerente à escrita.

Para ele, a translação de sentido de uma esfera à outra é comprovadamente possível, “quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores. À força deste ímã não podem subtrair-se os escritos enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura.”

Ao tratar da resistência como tema, Bosi o ilustra, tomando o tema *resistência* em sua aproximação com os termos *cultura*, *arte*, *narrativa*, “pensados e formulados no período que corre aproximadamente entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo”. E chega a abordar o momento “em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante da rotina social,

<sup>15</sup> Em *Itinerários*, Araraquara, 1996, no. 10, p. 11-27.

mas o seu avesso.” “O romancista imitaria a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido escapa a homens entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes”. Para Bosi, a escritura da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica mostra, sem retórica nem alarde, que essa *vida como ela é* é quase sempre o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida.<sup>16</sup>

É como o narrador de “O dia em que explodiu Mabata-bata” se posiciona.

No momento em que o medo leva Azarias a subtrair-se do autoritarismo do tio, o narrador aplica-se à contra-consideração da ótica perversa das pessoas que o rodeiam. Pelo discurso indireto livre, caracteriza, com suas prerrogativas de onisciência, a condição prototípica da infância desvalida e, enquanto tipo, viabilizaria organizar *a vida como ela é*, nas formas acabadas de um lugar social e da reificação do ser humano.

Mas Azarias escapará de realimentar a automatização das expectativas do leitor exatamente pelo *fazer-crer*, uma demanda do fantástico através do qual se procura a lógica da organização das possibilidades que os textos de Mia Couto levam às máximas consequências.

O narrador de “Os pássaros de Deus” também surpreende a intimidade de Ernesto Timba, realizando a “mimesis” interna, no instante do reconhecimento em que o protagonista estabelece sua decisão, instituindo a previsibilidade de que a coerência será fundada nessa decisão. Se obstáculos surgirem, serão de ordem externa e incidental.

Nos dois casos considerados, o fantástico cumpre sua função estética e sua função social.

Nos dois casos a ambigüidade que advém da variabilidade de visões (a natural e a sobrenatural) sobre o mesmo acontecimento decisivo, culmina com a intensificação da função poética sobre os momentos-chave onde se maximiza a fé de ambos os heróis.

Volto, para terminar, às reflexões de Alfredo Bosi, primeiro referindo-se à personagem de Pirandello, quando esta vislumbra que, no cotidiano, “cada um de nós precisa afivelar a máscara correspondente àquilo que, em italiano se diz com precisão as nossas *generalità*. Generalidades: é o que consta em nossa carteira de identidade, sem o qual não temos nenhuma existência idônea e confiável”.

E, para ele, foi a escrita resistente do pós-naturalismo “que emprestou voz aos múltiplos fantasmas do sujeito que estavam recobertos pela fôrma de gesso da máscara social”.

<sup>16</sup> Obra citada, p. 23.

E essa libertação da voz, na narrativa lírica, “quando atinge certo grau de intensidade e profundidade, supera a rotina da percepção cotidiana e liberta a voz de tudo quanto esta abafou”...<sup>17</sup>

Perguntados se embarcamos na hesitação dos heróis de Mia Couto, talvez melhor nos representássemos como seus leitores por essa resposta:

Que eles nos seduzem a *querer crer*, condizendo com Bosi que “nesse horizonte de transcender a vida real o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da mais exigente verdade”.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Obra citada, p. 23.

<sup>18</sup> Obra citada, p. 27.